



مجلة الآداب للعلوم الإنسانية

العدد الخاص، مارس 2026،

ص 431-462

Arts & Humanities Journal

Special Issue, March, 2026,

pp.431 -462

Issn (النسخة المطبوعة): 3006 -7561

Issn (النسخة الالكترونية): 3006 -757X

المكان في ديوان السموات أقرب لحسين آل عمار: دراسة ظاهرانية

الباحثة/ كوثر علي العبد العال

باحثة بمرحلة الدكتوراه بتخصص الأدب

قسم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة الملك خالد

447800857@kku.edu.sa

تاريخ قبوله للنشر: 15 / 3 / 2026م

تاريخ استلام البحث: 5 / 3 / 2026م

<https://taiz.edu.ye/tujr/index.php/ahs>

موقع المجلة:

المكان في ديوان السموات أقرب لحسين آل عمار: دراسة ظاهراتية

أ/ كوثر علي العبد العال

باحثة بمرحلة الدكتوراه بتخصص الأدب

قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد

ملخص البحث

يقدم هذا البحث دراسة ظاهراتية للمكان في ديوان السموات أقرب للشاعر حسين آل عمار، تركّز على كيفية حضور المكان باعتباره تجربة معيشة داخل الوعي الشعري، لا مجرد إطار جغرافي واقعي. ويكشف البحث عن تحوّل المكان من فضاء كوني خارجي إلى فضاءات داخلية تتصل بالوعي واللغة والروح، حيث تتجلى حالات القلق والانتظار والتوتر الوجودي. ويتوزع التحليل على قسمين: يتناول الأول المكان المتحوّل بوصفه تجربة معيشة عبر دراسة المكان الكوني المفتوح وتحوله إلى فضاء مهّد، والمكان الداخلي المرتبط بالذاكرة والجسد، ثم المكان الصوتي والروحي. أما القسم الثاني فيبحث تحولات المكان من الخارج إلى الداخل عبر تحليل المكان النفسي واللغوي والروحي على أنها فضاءات تتكشف فيها التجربة الشعورية. وتخلص الدراسة إلى أن المكان في الديوان لا يظهر إطاراً وصفيّاً ثابتاً، بل تجربة معيشة تتداخل فيها الأبعاد الكونية والنفسية واللغوية والروحية، وأن المنهج الظاهراتي يتيح الكشف عن حضور المكان وأبعاده الوجودية في التجربة الشعرية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: المكان، الظاهراتية (الفينومينولوجيا)، الشعر المعاصر، المكان النفسي، المكان

اللغوي، المكان الروحي، ديوان السموات أقرب، حسين آل عمار.

Place in Hussein Al Amar's The Heavens Are Closer: A Phenomenological Study

KAWTHER ALABDULAAL

PhD Researcher in Literature Academic

Abstract

This study presents a phenomenological reading of place in the poetry collection *The Heavens Are Closer* by Hussein Al Amar. It focuses on how place is experienced within poetic consciousness rather than as a mere geographical setting. The study explores the transformation of place from an external cosmic space into internal spaces connected to consciousness, language, and spirit, where states of anxiety, waiting, and existential tension emerge. The analysis is organized into two sections: the first examines the transformation of cosmic place into a threatening space and the formation of internal spaces related to memory and the body, as well as the sonic and spiritual dimensions of place. The second investigates the shift from external to internal space through psychological, linguistic, and spiritual dimensions where poetic experience intensifies. The study concludes that place in the collection does not function as a static descriptive framework but as a lived experience where cosmic, psychological, linguistic, and spiritual dimensions intersect. It also highlights the effectiveness of the phenomenological approach in revealing the existential dimensions of contemporary poetic experience.

Keywords: Place, Phenomenology, Contemporary Poetry, Psychological Space, Linguistic Space, Spiritual Space, *The Heavens Are Closer*, Hussein Al Ammar.

المقدمة

يحظى المكان في الدرس الأدبي الحديث بمكانة مركزية، إذ يُعدّ أحد العناصر الأساسية في تشكيل التجربة الإبداعية، ولم يعد يُنظر إليه على أنه مجرد إطار خارجي أو فضاء تجري فيه الأحداث، بل عنصر فاعل في إنتاج الدلالة، ومكوّنًا بنيويًا يسهم في تشكيل الوعي الشعري وبناء الرؤية الوجودية للنص. وقد أسهمت المناهج النقدية الحديثة في إعادة النظر في مفهوم المكان، والانتقال به من الحيز الجغرافي المحدود إلى الفضاء الشعوري والنفسي والرمزي الذي يُعاش داخل التجربة الأدبية.

ويأتي ديوان السموات أقرب للشاعر حسين آل عمار نموذجًا شعريًا لافتًا في تمثيل المكان على أنه تجربة معيشة، حيث لا يظهر المكان فيه باعتباره وصفًا خارجيًا، وإنما يتجلى في صور متحوّلة تتداخل فيها السماء، والأرض، والذاكرة، واللغة، والروح، بما يعكس حالة من القلق الوجودي والتوتر الداخلي؛ فالمكان في هذا الديوان لا يعطي الطمأنينة رغم اتساعه، ولا يوفّر الملاذ رغم حضوره المكثّف، بل يتحوّل إلى حيّز تُختبر فيه الذات في علاقتها بالعالم وبذاتها وبالمطلق.

تتجلى أهمية البحث في أنه يتناول المكان في الديوان من زاوية ظاهراتية، تركز على وصف كيفية عيش المكان داخل التجربة الشعرية، لا على تفسير رمزيته أو ردّه إلى دلالات جاهزة. فالدراسة الظاهراتية تُعنى بتتبّع الإحساس، والتجربة، والوعي، وتصف المكان كما يظهر في شعور الشاعر، لا كما يُفترض أن يكون في الواقع. ومن هنا، تسعى هذه الدراسة إلى الإسهام في الكشف عن أبعاد جديدة لتجربة المكان في الشعر المعاصر، وإبراز دور المنهج الظاهراتي في قراءة النصوص الشعرية قراءة تتجاوز الوصف الخارجي إلى عمق التجربة الإنسانية.

وتتمثّل مشكلة البحث في التساؤل الرئيس الآتي: كيف يتشكّل المكان في ديوان السموات أقرب؟ وهل يُقدّم إطارًا خارجيًا محايدًا، أم تجربة شعورية ووجودية تُعاش داخل وعي الشاعر؟

ويتفرّع عن هذا التساؤل عدد من الأسئلة الفرعية، من أبرزها:

- كيف يتحوّل المكان الخارجي إلى فضاء مهّد؟
- وكيف يصبح الداخل النفسي واللغوي والروحي مكانًا للإقامة؟
- وما طبيعة العلاقة بين المكان والوعي واللغة والروح في بناء التجربة الشعرية في الديوان؟

وتقوم فرضية البحث على أن المكان في الديوان لا يُبنى عنصرًا وصفيًا أو رمزيًا فحسب، بل يُقدّم تجربة معيشة تتشكّل داخل الوعي الشعري، وتتخذ صورًا متعددة تتراوح بين القلق والانحباس والتوتر، وأن المنهج الظاهراتي هو الأقدر على دراسة هذه التجربة، لأنه يركّز على وصف الإحساس بالمكان كما يُعاش داخل النص.

أما أسباب اختيار الموضوع فتعود إلى عدة اعتبارات، من أبرزها: غنى الديوان بتجليات مكانية متنوّعة تتجاوز التصوير التقليدي للمكان، وقلة الدراسات التي تناولته من منظور ظاهراتي، إضافة إلى الرغبة في تسليط الضوء على تجربة شعرية معاصرة من الشعر السعودي ذات أبعاد وجودية واضحة.

وقد اعتمد البحث المنهج الظاهراتي؛ لمناسبته لطبيعة الموضوع، إذ يقوم هذا المنهج على وصف التجربة الشعورية كما تتجلّى في النص، وتحليل كيفية ظهور المكان في الوعي الشعري، دون إخضاعه لتأويلات مسبقة أو خارجية.

أما الدراسات السابقة، فهناك عدد من الدراسات، لعل من أبرزها: - (القرني، 2015): "شعرية المكان في أعمال القصبي الشعري": ركزت هذه الدراسة على تحليل الآليات الفنية (كالرمز والتصوير) التي يحول بها الشاعر المكان الواقعي إلى كيان فني وجمالي داخل النص، وتناولت محاور محددة مثل أمكنة الحلم، ودور الواقع، والرمز، والمدينة، والانتماء. فما قدمته الدراسة هو نموذج تطبيقي لكيفية تحول المكان من حيز فيزيائي إلى حيز فني عبر الأدوات البلاغية والجمالية، مع التركيز على البعد التخيلي والواقعي للمكان في شعر القصبي. ما سيضيفه البحث الحالي أنه سينتقل من سؤال "كيف يُصوّر المكان فنيًا؟" إلى

سؤال أعمق: "كيف يُختَبَر المكان وجودياً في وعي الشاعر؟". وسيبحث في التجربة الحية للمكان من حيث هي ظاهرة في الوعي، مما يكشف عن أبعادها الوجودية والتأملية التي تتجاوز التحليل الفني المحض.

- (بن بغداد، 2016): "شعرية المكان في الشعر الجاهلي- المعلقات العشر أنموذجاً": اهتمت الدراسة بتفكيك إشكالية مصطلح المكان مقابل الفضاء والحيز، ثم حلّلت تحولات المكان الدلالية والزمانية والأنطولوجية في النص الجاهلي، ودرست دور التناسخ والصور التشبيهية في تشكيل الإيقاع والدلالات الثقافية (كالقبلية والغزل). إذ قدّمت الدراسة قراءة ثقافية- نصية شاملة تربط المكان بالبنية العميقة للنص الجاهلي وتراثه، مع إبراز العلاقة بين الشكل الشعري (تناسخ، صورة) والمضمون الحضاري والتاريخي.

لكن هذا البحث سيتجاوز التحليل الدلالي والثقافي إلى تحليل ظاهراتي وجودي، مركزاً على كيفية تشكّل المكان "عالمًا مُعاشاً" للشاعر (حسين آل عمار)، وكيف تتكشف علاقته بالمكان من خلال التجربة الذاتية والحس الشعري، لا مجرد كونه حاملاً لدلالات تراثية أو ثقافية.

وجاء البحث بعد الجانب النظري، في قسمين رئيسيين:

- القسم الأول، المكان المتحوّل بوصفه تجربة معيشة، الذي يدرس صور المكان الكوني والداخلي والصوتي في الديوان.

- أما القسم الثاني، تحولات المكان الداخلي، الذي يسلط الضوء على دراسة المكان النفسي، واللغوي، والروحي، على أنها فضاءات تُعاش داخل الوعي الشعري وتشكّل جوهر التجربة الوجودية في النص.

الجانب النظري: الظاهراتية (الفينومينولوجيا)

تُعد الظاهراتية (الفينومينولوجيا) من أهم المناهج الفلسفية التي أسهمت في تشكيل الفكر الإنساني في القرن العشرين، إذ قدمت إطاراً منهجياً دقيقاً لدراسة تجارب الوعي الإنساني كما تظهر بذاتها. وقد نشأت هذه المدرسة باعتبارها ردة فعل معارضة للنزعات الوضعية التي اختزلت الإنسان في ظواهر قابلة للقياس الكمي، وكذلك للفلسفات المثالية المجردة التي غفلت عن الخبرة المعيشة¹. وعلى هذا الأساس، تحولت الظاهراتية من مجرد مذهب فلسفي إلى منهج بحثي متكامل يستفيد منه الباحثون في حقول العلوم الإنسانية والاجتماعية والأدبية².

تعريف المصطلح والمفهوم

الظاهراتية (Phenomenology) مشتقة من الكلمة اليونانية "Phainomenon" وتعني "الظاهرة"، و"Logos" وتعني "القول"³. بذلك تكون الظاهراتية المنهج الذي يعنى بالدراسة الوصفية للظواهر كما هي عليه في العالم⁴. والمقصود بالظواهر التي تدرسها الظاهراتية ليس ظواهر العالم الخارجي (الطبيعية الفيزيائية)، إنما ظواهر الوعي، أي موضوعات العالم الخارجي وأشياؤه كما تظهر في الوعي الإنساني. وهذا السياق يعرّف هوسرل الظاهراتية بأنها "المنهج الدارس لظهور الماهيات في الوعي" و"العلم الكلي

1 يُنظر: بدوي، عبد الرحمن. 1984. موسوعة الفلسفة. ج1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ص61.

2 يُنظر: هوسرل، إدموند. 2008. أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية: مدخل إلى الفلسفة الفينومينولوجية. ترجمة إسماعيل المصدق، مراجعة جورج كتورة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، ص9، ص10.

3 عرف صاحب المعجم الشامل الظاهراتية تحت عنوان علم الظواهر بأنها علم وصفي، وكذلك تحت عنوان فلسفة الظاهريات، بأنها: "علم ما يُظهر ذاته، ومنهجها هو المنهج الذي يجعلنا نرى الظاهرة، والبنى الداخلية لها والمتعلقة بها والتي كانت خافية علينا ولم يكن لها ظهور سافر من قبل" يُنظر: الحنفي، عبد المنعم. 2000. المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة. القاهرة: مكتبة مدبولي، الطبعة الثالثة، ص556، ص615.

4 يُنظر: بورحي، زهير. 2025. المنهج الفينومينولوجي بين إدموند هوسرل ومارتن هيدغر. مجلة نماء، مج9، ع3، 10 سبتمبر، ص187.

بالوعي الخالص"⁵. ويرى عبد الرحمن بدوي أن هذا العلم لا يستدعي النظر إلى لوازم الموضوعات ومرتعلقاتها، والذي على ضوءه يعرّف الظاهراتية بأنها "الرجوع إلى الأشياء نفسها، أي الرجوع إلى الوقائع المحضة دون التأثير بالأحكام السابقة المتعلقة بها"⁶.

النشأة والتطور التاريخي

ظهرت الظاهراتية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في ألمانيا، على يد الفيلسوف إدموند هوسرل (1859-1938) الذي يُعتبر المؤسس الحقيقي لهذه المدرسة. وقد نشأت الظاهراتية استجابة لما سماه هوسرل "أزمة العلوم الأوروبية" حيث رأى أن العلوم الحديثة أهملت الأسئلة الجوهرية حول المعنى والقيم الإنسانية. ومن هذا المنطلق دعا هوسرل إلى أن تصبح الفلسفة علمًا دقيقًا وصارمًا، قائمًا على أساس يقيني غير قابل للشك⁷.

بدأ المشروع الظاهراتي مع ظهور كتاب هوسرل "الأبحاث المنطقية" (1900-1901) الذي هاجم فيه النزعة السيكلوجية التي كانت تختزل الحقائق المنطقية إلى مجرد وقائع نفسية، وتناول فيه أغلب المسائل الفلسفية من منطلق أولية التجربة⁸. وقد تطورت الظاهراتية بعد هوسرل في اتجاهات متعددة، مثل اتجاه وجودي مع هيدغر وسارتر، واتجاه هيرمينوطيقي مع ريكور، واتجاه جسدي مع ميرلوبونتي⁹. وانتقلت الظاهراتية إلى العالم العربي في منتصف القرن العشرين، حيث لقيت اهتمامًا كبيرًا من عدد من النقاد العرب الذين رأوا فيها منهجًا مناسبًا لفهم قضايا الوجود والإنسان في

5 يُنظر: توفيق، سعيد. 1992. الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ص27، ص30.

6 بدوي، موسوعة الفلسفة، ص61.

7 يُنظر: بو الطمين، نوال، وبوسيس، وسيلة. 2020. الظاهراتية والظاهراتية التأويلية: رؤية في المفاهيم والعلاقات. مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج9، ع4. الجزائر: جامعة الصديق محمد بن يحيى، ص156.

8 يُنظر: بول آرون، وجاك آلان فيالا. 2012. معجم المصطلحات الأدبية. ترجمة محمد حمود. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ص844، ص845.

9 يُنظر: الشهرزوري، يادكار. 2015. الظاهراتية والنقد الأدبي: الأصول الفكرية للمناهج النقدية قصيدة جذر السوسن لأدونيس ميدانًا تطبيقيًا). دمشق: دار الزمان، الطبعة الأولى، ص16، ص20.

التراث الفلسفي العربي الإسلامي¹⁰.

أبرز الرواد ومفاهيمهم

1. إدموند هوسرل والمفاهيم التأسيسية

يُعد هوسرل المؤسس الرئيسي للظاهراتية، بدعوته إلى "العودة إلى الأشياء ذاتها"¹¹ أي إلى الظواهر كما هي لا كما تُفترض على نحو مجرد، وقد قَدّم مجموعة من المفاهيم الأساسية التي شكّلت البناء المنهجي للظاهراتية، من أبرزها: القصدية، والتعليق¹². وقد أعادت ظاهراتية هوسرل النظر في العلاقة بين الذات والموضوع، بعد أن همّشتها النزعات الوضعية والمثالية، ويؤكد سعيد عمري هذا المعنى، إذ يرى أن ظاهراتية هوسرل ظهرت: "لكي تعيد النظر في العلاقة القائمة بين الذات والموضوع مناديةً بالعودة إلى الأشياء في ذاتها، ملحةً على أن الذات المدركة تتسم بوعي قصدي إيجابي وأن الموضوع لا يُعرب عن قيمته أو حقيقته إلا على نحو ما يعنيه في أفعال وعيها"¹³.

2. مارتن هايدغر والتحول الوجودي

أحدث مارتن هايدغر (1889-1976) تحولاً جذرياً في مسار الظاهراتية، إذ نقلها من تحليل الوعي الخالص إلى تحليل الوجود الإنساني. ويتجلى هذا التحول في كتابه الأساسي "الوجود والزمان"، حيث استبدل مفهوم الذات المتعالية عند هوسرل بمفهوم "الدازين" (Dasein) الكائن-هنا، أي الذي يتحدد وجوده بانخراطه (في العالم) لا كذات منفصلة عنه¹⁴. وتشير كارول الخوري إلى هذا التحول بقولها: "حاول أن يهب الفهم

10 يُنظر: ا بارسانيا، حميد، ومحمد رضا هاشم. 2022. المنهج الفينومينولوجي وتطبيقاته في العالم الإسلامي. مجلة الاستغراب (دورية فكرية محكمة)، ع27-28، السنة السابعة. العراق: المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، ص99، ص103.

11 خوري، أنطوان. 1984. مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ص75.

12 يُنظر: توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، ص28، ص35.

13. عمري، سعيد. 2009. الرواية من منظور نظرية التلقي. فاس: منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، الطبعة الأولى، ص25

14 نُظر: عبد السلام جعفر، صفاء. 2000. الوجود الحقيقي عند مارتن هايدغر. الإسكندرية: منشأة المعارف، الطبعة الأولى، ص105

والتأويل طابعًا علميًا، أساسه أن ينظر إلى الإنسان بصفته الكائن الذي ينجز وجوده... من هنا، رأى وجوب الابتعاد عن المفاهيم الميتافيزيقية الترنسندننتالية الموعلة في نسيان الوجود عن هوسرل¹⁵. وقد مهد هذا التحول للظاهراتية الوجودية التي ركزت على مواضيع مثل القلق والموت والزمنية.

3. بول ريكور والفينومينولوجيا التأويلية

طور بول ريكور (1913-2005) ما يُعرف بالفينومينولوجيا التأويلية، إذ تمثل مشروعه "تشبيد التأويل داخل الفينومينولوجيا أو بلورة أنطولوجيا الفهم من خلال ابستمولوجيا التأويل"¹⁶. وقد وجّه ريكور نقدًا إلى هوسرل، في سياق قراءته لكتابه "الأفكار" إذ رأى أن مفهوم الذات المتعالية يُوقع في متاهة؛ "لأن الذات لا يمكن فهمها إلا من خلال رموز وعلامات تستدعي عملية التأويل، ومن ثمّ تفهم الذات ذاتها من خلال توسط الرموز"¹⁷. وينبني على ذلك أن ريكور صاغ مفهوم "التوسط التفكيرى"، الذي يقوم عليه الفهم الأنطولوجي¹⁸.

4. غاستون باشلار والفينومينولوجيا التطبيقية

سعى غاستون باشلار (1884-1962) إلى تقديم تصور ظاهراتي مغاير لما لدى من سبقوه من الفلاسفة، مع الكشف عن مواطن القصور فيها¹⁹. وهو لم يفصل باشلار الظاهراتية عن فلسفة العلم؛ بل جمع بين البعد العلمي والبعد الجمالي عبر اهتمامه بدراسة الخيال الشعري مجالاً لتجلي التجربة الإنسانية. وعلى الرغم من جمعه بين هذين البعدين، فإنه لم يتخل عن مركزية العقل بل جعله أساساً في بناء منهجية لتحليل التجربة

15 الخوري، كارول. 2024. فلسفة هوسرل الفينومينولوجية: علم كلي لمعرفة الإنسان. موقع تكوين، 2 ديسمبر.

متاح على الرابط: <https://taqueen.com>

16 بعلي، حفناوي. 2011. مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب. عمان: دروب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ص119.

17 بو عزة، معمر، وبن عمر، سواريت. 2022. الذات والانفتاح على الآخر في فلسفة بول ريكور. مجلة روفوف، مج10، ع1. الجزائر: جامعة أدرار، ص816.

18 يُنظر: المرجع السابق، ص816،

19 يُنظر: عروسة، نعيمة. 2025. شاعرية غاستون باشلار. مجلة الحوار الثقافي، مج14، ع1. الجزائر: جامعة أحمد زبانة، ص11.

الشعرية. ويبين ذلك، قوله: "وحتى نحدد بدقة كيف يمكن أن تكون ظاهراتية الصورة، وكون الصورة تسبق الفكرة، علينا أن نقول إن الشعر ظاهراتية الروح أكثر من كونه ظاهراتية العقل"²⁰. وبذلك، نقل باشلار المنهج الظاهراتي من مجرد أداة لتحليل الوعي الفلسفي إلى أداة لتحليل الشعر.

ولقد حدد باشلار منهجه الظاهراتي في مقدمة كتابه "جماليات المكان، بأنه منهج يوفر إطارًا صالحًا لدراسة موضوع الخيال²¹. وسعى إلى إلحاق تحليل الصور الشعرية المبنية على الخيال بعلم النفس، بحيث "يظهر بوضوح تام وعي الذات بالصور الشعرية"²². فقد تجاوز باشلار في منهجه فكرة "لا موضوع دون ذات" بأن جعل للذات موضوعها الخاص بها المنفصل عن العالم الخارجي لها المتمثل بالواقع²³. فبرز عنده في تحليله للتجارب الحية التركيز على بعدين من أبعاد الظاهراتية هما، بعدا المعيشة والخيال²⁴. وهذا ما حاول تطبيقه في كتابه، فعلى سبيل المثال، درس البيت في الشعر عن طريق اختبار تجربة العيش فيه، واستحضار ما يتولّد عنها من إحساس بالتساؤل: بماذا نشعر فيه، وكيف نحلم به. وقد عبّر عن البيت الأليف الذي يحمل ذكريات الطفولة بأنه "المكان المغلق الذي نتيقن أنّه لن يعود، ويكون فيه الزمن مكتفًا، ونرغب في استرجاعه في أحلام اليقظة"²⁵.

مبادئ الظاهراتية:

1. مبدأ القصدية (Intentionality) يقوم على أن الوعي يتجه دائمًا نحو موضوع، فلا وجود لوعي خالٍ، بل هو وعيٌ بشيء. وهو مصطلح استمدّه هوسرل من أستاذه

20 باشلار، غاستون. 1984. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ص20.

21 المرجع نفسه، ص10

22 باشلار، غاستون. 1991. شعرية حلم اليقظة. ترجمة منذر عياشي. مجلة المعرفة (مجلة ثقافية شهري)، ع337، 1 أكتوبر. دمشق: وزارة الثقافة، السنة 30، ص82.

23 باشلار، جماليات المكان، مقدمة المترجم (ب. ص).

24 يُنظر: المرجع نفسه، مقدمة المترجم (ب. ص).

25 المرجع نفسه، ص42.

برنتانو في تحليله لطبيعة الوعي، كما يظهر في حالات، مثل الحب، والندم، والضمير. ويعني ذلك أن الوعي والموضوع غير منفصلين، وينبغي ألا يُنظر إليهما باعتبار أن أحدهما كيانًا منفصلاً عن الآخر. وانطلاقاً من مبدأ القصدية، يظلّ تحليل الظواهر مرتبطاً بإطار الوعي القاصد، ولا يمكن النظر إليه خارج نطاقه²⁶.

2. مبدأ الإيبوخي (Epoché) أو التوقيف، يقوم على تعليق الأحكام المسبقة المتعلقة بوجود العالم والافتراضات الطبيعية عنه، من أجل النظر إلى الظواهر كما تُعطى في الوعي. وهو ما يوضحه أوس حسن، بقوله: "هذه العملية هي استبعاد المعرفة الطبيعية الساذجة من نطاق الشعور والتوقف مؤقتاً عن إصدار أية أحكام لحين تمحيصها والارتداد إلى ماهيتها (وضع العالم بين قوسين)"²⁷.

3. الاختزال الفينومينولوجي (Phenomenological Reduction) هو عملية تحويل النظر من الأشياء كما تُفهم في الحياة الأولية قبل الفكر والعلم إلى حياة الوعي المدركة لذاتها وماهيتها، وهذا الاختزال على مرحلتين، هما: الفينومينولوجي المتعالي (الإيبوخي)، والصوري الماهوي، "حيث نقوم بإدراك الصور العقلية وماهيات الأشياء، كما تظهر حية وحقيقية في الشعور؛ لتتحقق فعلياً المعرفة اليقينية الثابتة للحقائق الممكنة"²⁸.

4. العالم المعيش (Lebenswelt) المقصود منه النظر إلى العالم كما نعيشه مباشرة في حياتنا اليومية، قبل أن تعمل العلوم على تفسيره وتجريده. وبين هوسرل ذلك، بقوله: "أن نعيش في يقين من العالم، أن نعيش يقطين للعالم، أن نكون واعين دائماً وفعلياً بالعالم وبأنفسنا"²⁹.

26 يُنظر: خوري، مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، ص 31. ويُنظر: الشهرورزي، الظاهراتية والنقد الأدبي، ص 14، ص 192.

27 حسن، أوس. 2021. الفينومينولوجيا عند هوسرل: منهج علمي أم مثالية متطرفة؟ متاح على الرابط: <https://share.google/ZbOwtcue11AgxDiv>

28 الخوري، فلسفة هوسرل الفينومينولوجية، مرجع سابق.

29 إدموند، هوسرل، أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجية الترنسندنتالية، ص 229.

الجانب التطبيقي:

• القسم الأول: المكان المتحوّل بوصفه تجربة معيشة

أولاً: المكان الكوني المفتوح وتحوله إلى فضاء مهذّب

يحضر المكان الكوني فضاءً واسعاً ومفتوحاً، لكن هذا الاتساع لا يُقابل بإحساس الطمأنينة، بل يتحوّل تدريجياً إلى مجال تهديد وقلق. فالذات لا تعيش الاتساع انفراجاً لها، وإنما تختبره فضاءً تتحرك فيه قوى غير مرئية، وتغيب فيه الحدود التي تمنح الإحساس بالأمان. ومن هذا المنطلق، يتعذر قراءة المكان الكوني على أنه طبيعة خارجية؛ ذلك بأنه يشكّل كيفية مُعيّنة للعيش داخل فضاء مفتوح لكنه غير آمن.

يتجلّى هذا المعنى بوضوح في قول الشاعر:

"ليدِ بحُكم الغيب-

ترسّم دلوها

موتٌ كوجه الماء

يزحفُ نحوها"³⁰.

هنا، لا يُستدعى الغيب مفهوماً دينياً مجرداً، وإنما حيّر متحكّم يوجّه الفعل ويضبط مسار الحركة. فلا يذكر الشاعر مكاناً حقيقياً تحدث فيه التجربة، وإنما يحضر في الصورة فضاء غير مرئي يمارس سلطته دون أن يظهر. ويحضر عنصر الماء، وهو أيضاً عنصر كوني يرتبط بالحياة ومتصف بالسيولة؛ فيتحوّل إلى شيء منكشف له، أي إلى مكان يمكن مواجهته. غير أن هذه المواجهة لا تؤدي إلى الصفاء؛ لأن الموت لا يحضر كحادثة مفاجئة، ويزحف اقتراباً بطيئاً متواصلًا. وعندئذٍ، يتحوّل الاتساع الكوني إلى فضاء انتظار ثقيل، تعيش فيه الذات حالة ترقّب دائم، حيث يتشكل المكان مأوى مؤقتاً ومجالاً لتقدّم الفناء والزوال.

ويستمر هذا التهديد حين يُبنى المكان عبر تراكم طبقات مختلفة، وذلك في قوله:

"وعلى الغياب

30 آل عمار، حسين، 2025، ديوان، السموات أقرب، ص 29.

على العذابِ

على الشبابِ

الشمسُ ما زالت تؤبِن صنوها³¹.

يكرر الشاعر حرف الجر "على" في إيقاع متعاقب، ليخلق من التكرار طبقات مكانية تتراكم فوق بعضها. فالغياب ليس مجرد غياب، والعذاب ليس مجرد ألم، والشباب ليس مجرد عمر، وإنما تتحول هذه الحالات إلى مواد تُلقى الواحدة فوق الأخرى، فتنكس لتشكل كثافة مكانية تثقل الوجود. إن ما كان في العادة زمناً متعاقباً يتحول إلى فضاء مترام، وكأن الذات تقيم فوق ما عاشته لا في ما تعيشه. وبعد ذلك، تأتي الشمس، لكنها لا تحمل بشائر الصباح ولا تبعث النور ليبدد الظلمة، إنما تُؤبِنُ صنوها، والتأبين طقس من طقوس الموت واستنكار للراحل ورتاء له، فالشمس تبكي نظيرها وتقيم العزاء على من يشبهها، فتنحول من مصدر للحياة والدفء إلى نائحة تقف على قبر صنوها. وبذلك، يصبح المشهد الكوني بكامله مراسماً جنائزية تتكاثف فيها طبقات الغياب والعذاب والشباب تحت نظرة شمس تبكي، فلا خلاص ولا انفراج، وإنما إقامة في فضاء يمارس طقوس الفقد ذاتها.

ويأتي المشهد الثالث مكملاً لهذه الصورة، إذ يقول:

"واليه

حيثُ الأرضُ وهي تئنُّ بين يديه

شطَّتْ في الشواطئ زهوها³².

يتبدى في هذا الشاهد مشهد كوني تتحول فيه الأرض من عنصر ثابت إلى كائن حي يتألم. فقول الشاعر: "الأرضُ وهي تئنُّ بين يديه" يجعل الأرض جسداً يصدر عنه الأنين، وهو صوت خفيض يدل على ثقل ما يعتريه من وجع، فننقد الأرض صلابتها المعتادة وتدخل في نطاق التجربة الحسية. ويزيد قوله "بين يديه" من كثافة الصورة، إذ تظهر الأرض في موضع القريب المحتوى داخل حضورٍ يحيط بها. وتعقب الجملة الأولى

31 الديوان، ص30.

32 الديوان، ص30.

الجملة الثانية "شَطَّتْ في الشواطئ زهوها" لتكمل هذا الاضطراب؛ فالشواطئ التي تضبط الحدود بين اليابس والماء تتجاوز مواضعها، فتختل الحدود ويضطرب توازن المكان. وعلى هذا، يتشكل فضاء كوني غير مستقر، أرض تئن وشواطئ تشطّ، فيتحول المكان من بنية ثابتة إلى مجال يعكس اضطراب العالم المحيط بالذات.

وبهذا، تتحول الجغرافيا نفسها إلى فضاء غير آمن، تتكامل فيه الصور: شمس تبكي صنوها، وأرض تنتهي بين يدي الليل، وشواطئ تشط بزوها فتضيع الحدود. فالمكان الكوني هنا، ليس فضاءً ساكنًا، بل هو كائن حي يمارس طقوس الفقد، تتكاثف فيه طبقات الغياب والعذاب تحت نظرة نائحة وأنين متصل، حيث تتحول الشمس إلى نائحة والأرض إلى جسد يئن والشواطئ إلى حدود منسية. وهكذا يظل المكان مفتوحًا، لكن انفتاحه لا يمنح طمأنينة، بل يهدد ويزيد من التباس الرؤية.

ثانياً: المكان الداخلي والذاكرة بوصفهما حيّزاً للإقامة

يشكل الشاعر صورًا مختلفة ومتنوعة للمكان، منها صورة تقوم في تشكيلها على الداخل لا الخارج. فهذا المكان لا تُحدّد معالمه جغرافياً؛ لأنه يتكوّن من عناصر غير مادية، هي: الذاكرة والزمن المنقطع، وحركة الجسد، ليصنع حيّزاً نفسياً تُقيم فيه الذات إقامة تحت وطأة التجربة لا السكن الدائم للاستقرار. ومن منظور ظاهراتي، يتبدى هذا المكان كيفية من كيفيات العيش في الداخل النفسي، حيث تتحول الحالات الشعورية إلى أمكنة إقامة.

ويتجلّى ذلك في قوله:

"موتٌ صغارٌ للذكريات تجمّعت بيديه

والدنيا تمارس زهوها"³³.

لا يستدعي الشاعر الذكريات على أنها عنصر ذهني؛ لأنها يعرضها عناصرًا تتجمع بنحو من التكسب في حيّز داخلي حتى يتحول الوعي ذاته إلى مكان يختزن شعور الفقد. ويشير استخدام فعل "جمّعت" إلى امتلاك الذكريات صفات الفعل واللمس، فتبدو كأنها

أشياء تُمسك وتُحمل لا صوراً عابرة تتحرك في داخل الذهن. وفي مقابل هذا الداخل المثقل تظهر الدنيا مكاناً خارجياً يستمر في زهوه وحركته، غير مكترث بما يجري في الداخل المشحون. ومع هذا التقابل ينقسم المكان إلى داخل محاصر وخارج حر، فتعيش الذات في هذا التوتر دون قدرة على العبور.

ويتعمق هذا الإحساس حين يتحول الزمن نفسه إلى عنصر مكاني، كما في قوله:

«مرّت على الوقتِ واستلّت دقائقهُ

كالمُستحيلِ

وما كلّت صنائِعُها»³⁴.

في هذا النص، لا تمر الذات بالزمن مروراً عابراً، بل تمكث فيه "مرّت على الوقتِ" تدل على مرور متأنٍ وإع، و"استلت دقائقهُ" تنتزع من الوقت جوهره وأثمن ما فيه، وكأن الزمن مادة مكانية يمكن للذات أن تمسك بها وتشكلها. إن هذه التجربة في العيش مع الزمن تحوّل الوعي نفسه إلى فضاء شعوري يشبه المكان. فالذات التي تستل الدقائق تبني داخلها فضاءً يتسع للوقت، يحتويه بدل أن يكون الزمن هو الذي يحتويها. و "ما كلت صنائِعها" تدل على أن هذا المكان الداخلي لا يعرف النضوب، فالذات دائمة العطاء والإنتاج، لا تكل ولا تتعب.

وللشاعر مكان داخلي آخر، يفصح فيه عن تجربة العيش في ذاكرة الجسد، في قوله:

"وشهقتُ حتى قيل: يخبئُ الدجى

وزفرتُ حتى اساقطتُ أهْدَابِي"³⁵.

تبدأ التجربة بشهقة، فالشهقة ذلك النفس العميق المتقطع الذي يصدر حين يعجز الجسد عن الاحتمال، وحين تتراكم المشاعر فلا تجد منفذاً. ويبلغ هذا التراكم حدًا يجعل الدجى نفسه يخبئ. ويظهر الدجى الظلام المحيط، الفضاء الخارجي الذي كان ساكنًا. وفي هذه اللحظة تنتقل المعاناة من الجسد إلى الفضاء، فيصير الظلام كائنًا يشارك الذات الاحتراق. وعند هذا الامتداد يتمدد المكان الداخلي ليملاً الخارج، فيختبر الاثنان الضيق

34 الديوان، ص32.

35 الديوان، ص90.

معاً، ثم يأتي الزفير زفيراً عنيفاً يحمل كل ما تراكم. ويغدو هذا الزفير لحظة إطلاق مكثف، انفراجاً بعد احتباس يتحول إلى قوة جارفة تسقط معها الأهداب. ويأتي تساقط الأهداب حدثاً مادياً ملموساً، أثراً فيزيائياً لهذا الزفير العنيف.

إذن، يتحول المكان الداخلي إلى مسرح لهذه الحركة المزدوجة: شهقة تختنق بها الظلمة، وزفير تسقط به الأهداب. فالذات لا تقيم في هذا المكان، بل تصير هي والمكان جسداً واحداً يتشاركان الاختناق والانفراج، حتى تتساقط الأهداب شاهدة على هذه التجربة. ومن هذه الشواهد، يتضح أن المكان الداخلي عند الشاعر ليس ملاذاً يمنع عنه اضطراب الخارج، بل هو فضاء يعيش فيه الإنسان ذاكرته وزمنه وأحزانه، وتجليات جسده، وتتحول فيه الحالات الشعورية إلى أمكنة ملموسة تُقيم فيها الذات إقامة المضطر لا إقامة المطمئن.

ثالثاً: المكان الصوتي والروحي بوصفه فضاءً غير منتهٍ

يقدم الشاعر صورة للمكان المجرد؛ وذلك حين يبني مكاناً بخياله مكوناً من مادة الصوت ومن البعد الروحي، لا من مواد بناء الأماكن الجغرافية المرئية. وهذا النوع من المكان يبعد إدراكه بالحواس المادية؛ لأنه يُعاش بوساطة الإيقاع والاسترسال وانعدام الفواصل، ما يجعله فضاءً مفتوحاً بلا حدود تحدد أطره وزواياه.

يتجلى ذلك في قوله:

"بصوتٍ وحيٍ حكّ

واسترسلتْ حُطْبًا

تَحكي وتَحكي

ولا صمّتْ يُقاطِعُها"³⁶.

في هذا الشاهد، يعمل الصوت وسيلةً لحمل المعنى، ويتحول في الوقت نفسه إلى مكان تجري فيه التجربة ذاتها. ويرتبط هذا الصوت بالوحي، فيحمل بعداً روحياً يتجاوز المألوف. وبهذا الارتباط تتحول الكلمات إلى تجليات لحضور روحاني يملأ الفضاء

الداخلي. فالاسترسال دالٌّ على امتداد متصل لا يعرف الفواصل، حيث تفيض الذات بما في داخلها فيصاً متواصلًا لا يتوقف، ورغم الامتداد لا يتجلى الصمت موضع راحة، إذ يغدو الاسترسال طبيعة التجربة وحالتها الوجودية. ويأتي التكرار في قول الشاعر "تحكي وتحكي" علامة كثافة روحية تتزايد مع كل حكاية، فنتعمق الذات في الكلام وتنزل طبقة بعد طبقة في معاني الوحي. أما نفي الصمت في قوله "ولا صمت يقاطعها" فهو إشارة إلى فضاء روحي متصل لا تفصل بين كلماته حدود. وفي هذا الفضاء تقيم الذات في الكلام إقامة من وجد فيه بيته وسكنه، ويغدو الكلام ترتيباً روحياً متصلاً، وتستمر صلة الذات بالمعنى في حركة لا تتقطع. إذن، يتسع المكان الصوتي للامتلاء والحضور، فتقيم فيه الذات إقامة العارف الذي يجد في الوحي لغته وفي اللغة روحه.

وهذا المكان يصل ذروته في قوله:

"مَنْ سُبْحَةَ أَوْدَعَتْ فِي الْغَيْبِ أَحْرَفَهَا"³⁷.

يقدم الشاعر السبحة أداةً للعبادة والذكر، فتنحول فضاءً مكانياً تُلقى الأحرف عبره في الغيب. ويظهر الغيب -في هذا الشاهد- ملاذاً روحياً يستقبل الأحرف ويحفظها. وإبداع الأحرف في الغيب إشارة إلى تجاوز اللغة حدود المرئي واتصالها بمعنى متعالٍ، حيث تسلّم الذات معناها إلى مكان لا يُرى ويبقى حاضراً في وجدانها. ويبرز هذا الإبداع علامة على الثقة بأن ما يُودع في الغيب محفوظ في مأمّن، في حضرة تتسع لكل الكلمات. وبهذا الامتداد، يتسع المكان للغة والروح معاً، وتلتقي فيه المادة المتمثلة في السبحة مع الغيب الذي يحمل المعنى، كما يلتقي المرئي بغير المرئي. ومن هنا، تقيم الذات في هذا الفضاء إقامة المؤمن الواصل، وتستنقر فيه مطمئنة إلى ما سلّمته إلى الغيب.

ويزداد هذا الفضاء اتساعاً في قوله:

"خِزَانَةُ الْوَحْيِ

فَانظُرْ فِي خِزَانَتِهَا مَصُونَةٌ

أَثَرَتْ الدُّنْيَا وَدَائِعُهَا"³⁸.

37 الديوان، ص 34.

38 الديوان، ص 35.

تتجسد التجربة الروحية في صورة خزانة، ذلك المكان المغلق المصمم للحفاظ والصون. وتظهر الخزانة وعاءً كريماً تُودَع فيه الأشياء الثمينة. ويمنح الوحي المضاف إليها بعداً من القداسة، فتغدو موضعاً يحفظ الخطاب الإلهي أو الإلهامي. وتدل صفة "مصونة" على حماية من العبث وصيانة من الانتهاك. فقول الشاعر "أثرت الدنيا ودائعها" يعني امتلاء خير مبارك؛ فالودائع الكثيرة تمنحها غنى يتسع لما يحفظ فيها. ويبدو المكان فضاءً للحضور والامتلاء، حيث تحفظ اللغة في نقائها وتستقر الروح في سكينتها. وتنتظر الذات إلى هذه الخزانة مطمئنة، مدركة أن ما فيها محفوظ في مأمن. ويصبح امتلاؤها علامة غنى يفيض أثره في العالم؛ ومن ثم تقيم الذات في خزانة الوحي إقامة من يودع فيها أثنى ما يملك، ويجدها دائماً عامرة بالودائع، مصونة من كل عبث.

على هذا، يتبين أن المكان الصوتي والروحي عند الشاعر ليس فضاءً للتوتر والقلق، بل هو فضاء للامتلاء والقداسة، تتسع فيه الذات للغة والوحي معاً، وتقيم فيه إقامة الوثائق المطمئن. إنه مكان يتسع للصوت فيسترسل بلا انقطاع، ويتسع للغيب فيحفظ الأحرف، ويتسع للوحي فيخزنه مصوناً مباركاً. وبهذا يكون المكان الروحي فضاءً للحضور لا للغياب، وللامتلاء لا للنقص، وللطمأنينة لا للقلق.

• القسم الثاني: تحولات المكان من الخارج إلى الداخل

أولاً: المكان الداخلي بوصفه فضاءً للوعي والانحباس

تجلى المكان في القسم الأول فضاءً كونياً وأرضياً متحوّلاً، وتجربة العيش فيه تقصح عن حالات من الاضطراب الداخلي، إذ تحوّل الوعي ذاته إلى مكان إقامة، فلا يعود هذا المكان شيئاً يُرى أو يُحدّد خارجياً؛ بل يصبح تجربة تُعاش داخل الذات، وتتشكل حدوده من الذاكرة، والزمن المتقطع، وكثافة التأويل. وهذا الانتقال لا يعني الانسحاب من العالم، بل يعني أن العالم نفسه يُعاد بناؤه داخل الوعي، فيصير الداخل النفسي عبارة عن فضاء مكاني. وإذا كان القسم الأول قد كشف عن تحوّل المكان الخارجي إلى فضاء مهدد، فإن هذا القسم يكشف عن الوجه الآخر للمكان: الداخل بوصفه حيّزاً للانحباس والإقامة القسرية.

ويتجلى هذا المعنى بوضوح في قول الشاعر:

"فكأنما الطوفانُ تحتَ عباءتي
وكأنما الصَّحراءُ تنهشُ نابي"³⁹.

يضع الشاعر الطوفان تحت العباءة. والعباءة أضيق ما يمكن من الأمكنة؛ فهي تستر الجسد وتحتوي طوفاناً في الوقت نفسه. والطوفان بطبيعته غامر وهائج ومتقلت لا تحده حدود، ومع ذلك يظهر محصوراً تحت تلك القطعة من القماش. ويتبدى الطوفان قريباً من الجسد في أكثر مواضعه خصوصية، فيتحول إلى ضغط داخلي كفيضان لا يجد منفذاً، يملأ العباءة ويبقى محتبساً فيها. وعلى الرغم من الاحتباس تأخذ العباءة هيئة وعاء يحتضن كارثة كاملة. وتمدد الصورة لترسم تحول الصحراء، فضاء اللامحدود والنتية، إلى فم ينهش الناب، والناب جزء من الجسد. ويأتي النهش فعلاً بطيئاً متصللاً يأخذ من الجسد شيئاً فشيئاً. ومن هذا، يقوم المكان على حركة مزدوجة تجمع بين الضيق والاتساع؛ فضيق العباءة يحتضن الطوفان، واتساع الصحراء يتحول إلى فم يلتهم. ويصبح مجال ضغط يحيط بالذات من جهتين، من داخل العباءة ومن امتداد الصحراء.

ويتعمق هذا الانحباس في قوله:

"ما الخزنُ إلا أن تُلَفَّ القلبُ بالحلمِ الجريءِ
وتُدْفنهُ"⁴⁰.

يتجلى الحزن فعلاً يتكامل فيه اللف والدفن، فتتبدى تجربة المكان قبراً داخلياً تقيم فيه الذات. فإن الالتفاف بالحلم الجريء يشير إلى إحاطة محكمة لا تترك منفذاً للهواء ولا للضوء. ويصبح الحلم الجريء_ وهو أكثر ما في النفس إشراقاً واتساعاً وجرأة_ ما يُلف به القلب فيأخذ هيئة الكفن. وبالتالي يأتي الدفن فتُغيب الذات قلبها في التراب، وتجعل له مقاماً تحت الأرض. فبوساطة التحول يصبح القلب قبراً، ويتحول الحلم إلى كفن يحيط به. ويستمر الحلم، على الرغم من جرأته، حبيس هذا القبر حتى يصير جزءاً من التربة. إذن، تتبدى تجربة الحزن كمقبرة داخلية، أي مكان تدفن فيه الذات أحلامها

39 الديوان، ص90.

40 الديوان، ص67.

الجريئة بيديها وتقيم على هذا القبر.

ويزداد هذا التشكل المكاني تعقيداً في قوله:

"قَلْبٌ تَشْكَلُ

لَمْ يُقَاوِمِ نَحْتَهُ

كَالْمَاءِ يَهْرُبُ

تَارِكًا إِسْفَلْتَهُ"⁴¹.

يتشكل المكان هنا من ثلاث حركات متتالية: النحت، الهرب، الأثر. فالقلب "تشكل" بصيغة المبني للمجهول، فلا فاعل يعلن عن نفسه، ولا إرادة تشارك في التشكل، وكأن النحات الخفي يعمل من الخارج، ينحت حدود القلب ومعالمه، والقلب لا يقاوم، يخضع للنحت كما تخضع المادة الهامدة. إن هذا النحت القسري يحول القلب من عضو نابض إلى مكان تتشكل حدوده بقوة غريبة عنه، ثم يهرب "كالماء". فالهرب خفة وسرعة وانسياب؛ لكنه ليس هروباً ناجحاً، لأنه يترك "إسفلته". الماء حين يهرب لا يترك أثراً، يتبخر وينتهي، أما هذا القلب فيترك إسفلته، مادة ثقيلة جامدة، أثراً صلباً يدل على وجود سابق. إذن المكان هنا، هو موضع إقامة أثر القلب بعد هروبه. والإسفلت هو أثر مكاني جديد، وبقعة تشهد على أن قلباً كان هنا، ونُحت، وهرب، فخلف وراءه هذه المادة السوداء الصلبة. وهكذا تتحول الإقامة إلى أثر، والحضور إلى دليل على غياب. فالمكان ليس وعاءً يسكنه القلب، بل هو النحت الذي خضع له، والهرب الذي قام به، والأثر الذي تركه. إنه مكان لا يُرى فيه القلب، بل تُرى آثاره، تقيم الذات في إسفلتها لا في ذاتها.

إذن، يتضح أن المكان الداخلي عند الشاعر يتشكل عبر صور مكانية متعددة: طوفان محبوس تحت العباءة يضغط ولا يفيض، وقلب يُلف بالحلم الجريء ثم يُدفن فيصير قبراً، وقلب يُنحت قسراً ثم يهرب تاركاً إسفلته. وهذه الأمكنة الداخلية لا تُرى، لكنها تُعاش على أنها ضغط ودفن وأثر. ليست ملاذاً يحتمي فيه من اضطراب الخارج، بل هي اضطراب يتكثف ويتزايد، وإقامة في حدود غير مرئية، لكنها أشد إحكاماً من أي جدران محسوسة.

ثانيًا: المكان النفسي والوعي بوصفهما حيز إقامة

يتشكل المكان النفسي في هذه النصوص حيزًا تتجلى فيه تحولات الوعي، حيث تتحول المشاعر والأحاسيس إلى فضاءات تُقام فيها إقامة قسرية لا تطمئن ولا تستقر. وتُحدد معالم هذا المكان بمسافات بعلائق الذات بذاكرتها وأحلامها وتأويلاتها. فهو فضاء تتقلب فيه الحالات الشعورية إلى هيئات مكانية: جهات تفقد دلالتها الإرشادية، وأوعية تفيض بما لا يحتمل، ومجازات تتغلق على نفسها، وأضواء تتكثف فتتحول إلى أحلام متساقطة، وأصوات تتحول إلى صمت صلد لا ينكسر.

ويتجلى ذلك في قوله:

"مَنْ يُخْبِرُ أَبْنَاءَ الْجَدَّةِ أَنَّ الْأُمَّ تَنْبُ بِمِلْفَعَةٍ تَنْقَطِعُ دُونَ دُمُوعٍ؟"⁴².

يطرح الشاعر سؤالًا لا ينتظر إجابة، ومنه يتشكل مكان نفسي تتحدد معالمه عبر العلاقة بين الصوت والغياب. فالأم تمثل الجهة التي يهتدي بها الأبناء، ولذلك فإن ذكر الجدة يوسع الإطار الزمني والمكاني؛ ليكشف امتدادًا عائليًا تتصل فيه الأجيال بجذورها في الماضي. فيبرز الأئين العلامة الوحيدة الحاضرة، صوتًا خفيًا متقطعًا يصدر من خلف الملفعة التي تحجب الجسد عن الرؤية؛ فينشأ وضع مكاني يقوم على حضور مسموع يقابله غياب بصري، حيث يبقى الصوت دالًا على وجود الألم بينما يظل الجسد بعيدًا عن الإدراك. إذن، يتعمق هذا الفضاء النفسي بتكرار صورة التقطع، إذ يجري التفتك في صمتٍ ومن غير دموع، فلا يبقى في المشهد سوى صوت الألم المنعزل. ومن هذا، فإن المكان النفسي تشكل من المسافة بين الصوت الذي يُسمع والجسد الذي لا يُرى، على أنه مجالٌ يتسع للغياب والانقطاع، حيث تغيب الجهة التي كانت تنقل الخبر، ويظل الأبناء خارج هذا الألم الذي يحدث في مكان لا يصل إليهم.

ويؤكد هذا المعنى في قوله:

"وَأَسْكُبُ فِي مَاعُونِ الْأَحْلَامِ وَشَائِجِهَا"⁴³.

42 الديوان، ص12.

43 الديوان، ص12.

تتحول الأحلام من صور ذهنية عابرة إلى مادة سائلة تُسكب في وعاء. ويظهر الماعون وعاءً محدود السعة، تحيط به جدران تضبط مقداره. وتنسكب معه وشائج الأحلام وتعقيداتها المتشابهة، فتتكسد داخله حتى حافته. ويتشكل المكان النفسي في صورة هذا الماعون الممتلئ بالأحلام المتشابهة؛ إذ لا يبقى فيه فراغ ولا مساحة للتوسع. ويصبح الامتلاء مصدر ضغط وضيق، لأن الوعاء لا يحتمل إلا قدرًا محدودًا. وعلى هذا، يظل الفيض محبوبًا في داخل الوعاء دون منفذ أو متنفس، فيتحول الوعي إلى وعاء يضيق بما يحويه.

ويتجلى هذا المكان في قوله:

تَأْوِيلٌ حَرٌّ لِمَجَازٍ مُغْلَقٍ⁴⁴.

يتشكل المشهد حول "تأويل حرّ لمجاز مغلق"، حيث يفتح المعنى أول الأمر على إمكانات متعددة، ثم ينغلق داخل حدود المجاز. فالمجاز يخلق مجالًا للتأويل، غير أن هذا المجال يبقى محاطًا بإغلاق يقيد حركة المعنى. وضمن هذا الإطار تتحرك الذات في محاولة مستمرة للفهم، فتؤول وتبحث عن دلالة تتكشف، بينما يبقى المجاز محتفظًا بانغلاقه. فبينما عن ذلك فضاء نفسي يقوم على توتر بين الانفتاح والإغلاق، حيث يستمر التأويل في الحركة دون أن يبلغ مخرجًا واضحًا. وهكذا تقيم الذات في منطقة معلقة بين إمكان المعنى وتعذره، في فضاء حدّي يبقى فيه السؤال مفتوحًا دون أن يفضي إلى نتيجة نهائية.

وتتخذ صورة الداخل شكلًا آخر في قوله:

كَيْفَ يُحْصَدُ ضَوْءٌ؟

مِنْ كَثَافَتِهِ تَسَاقَطَ الخُلْمِ فِي أَفْيَئِهِ قِطْعًا⁴⁵.

يسأل الشاعر سؤالاً يبدو مستحيلًا؛ ليضفي مفارقة تتصل بطبيعة الضوء: كيف يُحصد الضوء؟ فالضوء بطبيعته غير قابل للحصد؛ لأنه ليس زرعًا ولا مادة ملموسة.

44 الديوان، ص 32.

45 الديوان، ص 60.

فوظيفة السؤال هو تحويل الضوء من شعاع عابر إلى شيء يمكن التعامل معه كالمادة. وتأتي الإجابة من داخل الصورة نفسها: "من كثافته"؛ لتلغي فكرة أن الضوء مجرد امتداد مضيء، وتؤكد أنه كثيفاً ذا ثقل، حتى يغدو كأنه مادة يمكن حصدها. ومن هذه الكثافة يتساقط اللحم، لكن تساقطه لا يحدث دفعة واحدة، بل يأتي قطعاً متفرقة. ويقع هذا التساقط في أفيائه الممتدة مع حركة الشمس؛ فالأفياء فضاءات ظليلة تمتد وتتسع، وقد تساقط فيها اللحم فتحوّلت إلى أوعية تستقبل ما يسقط فيها. وبذلك يتكوّن المكان في هذا الشاهد من هذه الأفياء التي تتساقط فيها أجزاء اللحم المتناثرة.

وتصل صورة الإقامة النفسية إلى قوله:

"أسررتُ للأحلام

وهي تخالهُ صلداً:

ثوخي أن يُردد

صمته"⁴⁶.

يسر للأحلام، فينفتح المشهد على فعل الإسرار إلى الأحلام، فتتشكل الأحلام بصورة كائنات تخاطب وتودع الأسرار. ويتجه هذا الإسرار إلى موضع يُتخيّل صلداً، فيحضر الصمت مادة تحيط بالكلام وتستقر فيه. ويظهر من هذا التداخل بين السر والصمت تشكل دائرة مغلقة داخل الوعي؛ إذ يُقال الكلام في الخفاء ثم يعود ليستقر في هذا الصمت الذي يحتفظ به في داخله. فيتعمق الإغلاق بتكرار الحركة شيئاً فشيئاً، ويتحول الوعي إلى فضاء يدور فيه الكلام حول ذاته دون أن يجد منفذاً للخروج، وتبقى الأحلام جزءاً من هذه الحركة الدائرية؛ إذ تتحرك في حدود هذا الفضاء وتعود إليه، بينما يظل الصمت الصلداً محيطاً بالكلام، يحتويه ويثبتته في الداخل. وهكذا، يتشكل المكان النفسي دائرةً من السر والصمت، فضاءً يلتف فيه الكلام على ذاته ويظل محتفظاً به في عمق الوعي.

تتبدى الأمكنة النفسية في هذه النصوص عبر صور متعددة: جهات تضع حيث الأم تئنُّ بملفَعَةٍ وتتقطعُ دون دموع، وأوعية تمتلئ بالأحلام المتشابكة حتى لا تبقى

مسافة، ومجازات تُغلق في وجه التأويل فتعلق الذات بين الانفتاح والانغلاق، وكثافات ضوئية تتحول إلى أحلام متساقطة في الأفياء المنتظرة، وأسرار تُقال لصمت صلا تأمره الأحلام برده. إن هذه أمكنة التي تُعاش أكبر من أن تكون مجرد مشاعر عابرة؛ لأنها فضاءات تتشكل داخل الوعي، تقيم فيها الذات إقامة من ضاعت جهاته، وامتلاً وعاءه، وظل يؤول في غرفة مغلقة.

ثالثاً: المكان اللغوي والصوتي بوصفه فضاءً ممتداً

ويتحول المكان كذلك من حيّر نفسي داخلي إلى فضاء لغوي وصوتي تُعاش فيه التجربة الشعرية. فاللغة في النصوص تتجاوز وظيفة التعبير عن المكان إلى أن تصبح هي نفسها مكاناً تتشكل حدوده من الاسترسال، والتكرار، والتحليق الذي لا ينفد. إنه مكان تتحول فيه الكلمات إلى فضاءات تُقام فيها الإقامة والقلق معاً. ويتجلى هذا التشكل بوضوح في قوله:

'ينغي،

فكيف إنْ تراه إذا تقاذفه المصيرُ إلى

عشيرته ابتسم؟⁴⁷.

المصير هنا، يتعرض لحركة تقاذف مستمرة؛ يوحي برمّي متكرر ينتقل فيه بين الجهات. فهو يعود إلى العشيرة مع كل انتقال، حيث تظهر الابتسامة على أنها الاستجابة الملازمة لهذه العودة. وتكتسب هذه الابتسامة دلالتها من تكرارها، إذ ترافق كل مرة يُلقى فيها المصير إلى الموضع نفسه. فيصبح الابتسام علامة على النقطة التي ينتهي إليها التقاذف في كل دورة من حركته. إذن، يتحدد المكان اللغوي بفعل التردد في تلك البقعة التي يستقر فيها المصير لحظة قبل أن يعاود الدوران. فالابتسامة التي ينبغي أن ينظر إليها بأنها تعبير شعور أو موقف، تتبدى هنا علامة تتجمع عندها حركة التقاذف، فتغدو الموضع الذي ينتهي إليه المصير كلما تنقل بين الجهات.

ويتحول الخلق اللغوي في قوله:

47 الديوان، ص 71.

"لَنْ يَنْفَدَ التَّحْلِيْقُ!"

قَدْرَكَ قَدْرُهُ

لِلطَّيْنِ ذَاكِرَةُ الْمَكَانِ وَذِكْرُهُ!"⁴⁸.

يتحول الخلق اللغوي إلى تحليق. والتحليق حركة صاعدة متصلة ترفع الكلمات من أرض المعنى إلى فضاء أرحب، ولذلك فإن قول الشاعر: "لن ينفد التحليق" دالٌّ على حركة لا تتوقف؛ فالكلمات تظل في صعود دائم، واللغة تبقى في حالة ارتفاع متواصل بلا نهاية. وفي هذا الامتداد تظهر الأرض فضاءً مفتوحاً يستمر فيه هذا التحليق. ومن هذا الفضاء يعود الشاعر إلى الطين، ليؤكد أنه يحمل "ذاكرة المكان وذكره"؛ فيصبح الطين وعاءً يتسع لكل ما كان، ويظهر المكان محفوظاً في أعماق المادة. وعلى هذا، تبقى الذاكرة دلالة على الامتداد في الزمن، ويصبح الذكر حضوراً مستمراً يتكرر ولا ينقطع. يجتمع في الشاهد حركتان: تحليق دائم إلى الأعلى، وطين يحمل ذاكرة الأرض. واللغة لا تختار بينهما، بل تخلق محمولة بذاكرة الطين. فالمكان اللغوي هو الفضاء الذي لا ينفد فيه التحليق، وتظل فيه الذاكرة حاضرة.

ويبرز التشكيل المكاني للغة في قوله:

"فالبجرُ ببغدادَ عجوزُ"

والنخلُ ببغدادَ عجوزُ

والرَّمْلُ ببغدادَ عجوزُ

والمهدُ ببغدادَ معادُ"⁴⁹.

يتكرر الوصف في هذا الشاهد، فيتحول التكرار إلى أداة لصنع المكان. فالبحر والنخل والرمل عناصر متباينة في طبيعتها، ومع ذلك تنتظم تحت صفة واحدة هي "عجوز". وتكتسب هذه الصفة دلالتها من تراكم الزمن فيها، حيث يشير وصف البحر بالعجوز إلى ما يحمله من حكايات ممتدة، بينما يبدو النخل عجوزاً بجذوره الضاربة في الأرض، ويصبح الرمل عجوزاً بما حفظته كثبانته من آثار العصور.

48 الديوان، ص 83.

49 الديوان، ص 13.

ويُفعل التكرار تتقارب هذه العناصر داخل أفق زمني واحد، فتتكون صورة للمكان تحكمها سلطة الزمن الذي يطبع الأشياء بطابع القَدَم. وعلى هذا الأساس تظهر بغداد فضاءً تتجاور فيه هذه العناصر تحت أثر الزمن المتراكم، فتغدو المدينة مجالاً يجمع حضورها في ذاكرة ممتدة. ويزداد هذا المعنى وضوحاً في قوله: "والمهد ببغداد معاد"، حيث يتصل المهدي بفكرة العودة إلى أصل سابق، فتبدو الحركة في هذا المكان دائرة في زمن الذاكرة أكثر من توجهها نحو ميلاد جديد.

ومن هذه الشواهد، يتبين أن المكان اللغوي والصوتي عند الشاعر يتشكل عبر صور متعددة: ابتسام يُرمى إليه كلما تقاذف المصير، وتحليق لا ينفد يحمل الطين ذاكرة المكان، وتكرار لفظي يذيب الفروق بين العناصر. فإذا كان المكان النفسي قد ظهر حيزاً للانحباس، فإن المكان اللغوي يظهر فضاءً ممتدًا، لكن امتداده لا يمنح الخلاص، بل يضاعف الإحساس بالإقامة فيه.

رابعاً: المكان الروحي بين الحضور والغياب

يظهر المكان الروحي في هذه النصوص فضاءً يتأرجح بين الحضور والغياب، حيث تختبر الذات علاقتها مع المتعالي. ففي هذا الفضاء تحضر أحياناً بامتلاء، وتغيب أحياناً في غيب لا يُرى، وتقيم أحياناً على عتبة بين الاثنين. وتتحدد ملامحه عبر حركة متواصلة بين الظهور والخفاء، وبين ما يُقال وما يُكتم، وبين ما يُمسك باليد وما يُسلم للغيب.

ويتجلى هذا المعنى في قوله:

"مَنْ سُبْحَةٍ أودَعَتْ فِي الغَيْبِ أَحْرُفَهَا"⁵⁰.

تظهر السبحة في النص عنصرًا محسوسًا يتحرك بين الأصابع، تتوالى خرزاتها الواحدة بعد الأخرى في حركة منتظمة. وهذه الحركة لا يُراد منها إظهار وظيفة السبحة على أنها مجرد أداة للذكر، إذ يراد منها جعل السبحة نقطة انطلاق نحو فضاء آخر؛ فعندما تودع الذات أحرفها في الغيب تسلمها إلى مجال لا يُرى. ويصير الإيداع انتقالاً

50 الديوان، ص34.

من حيز اليد الممسكة إلى حيز الغيب الحافظ. وبذلك تنشأ مسافة بين ما هو ملموس وما هو غائب؛ بين السبحة التي تمررها الأصابع والأحرف التي تختفي عن البصر. وفي هذه المسافة يتحدد المكان الروحي، فضاء لا تدركه العين، غير أن وجوده يتأكد من ثقة الذات بأن ما أودعته محفوظ، وعندما تتحرك الأصابع على خرز السبحة تدرك الذات أن الأحرف قد غادرت إلى حيث لا ترى. وعلى الرغم من ذلك، يبقى حضورها قائماً في ذلك الغيب. فالمكان الروحي يتكون عبر العلاقة بين ما تمسكه اليد وما تسلمه، وبين حضور الشيء وغيابه.

ويتشكّل في قوله:

"عَنْ نِصْفِ تَمْتَمَةٍ وَنِصْفِ غِيَابٍ"⁵¹.

يتجلى المكان في النصف؛ نصف تمتمة ونصف غياب. وفي هذا الموضوع تظهر التمتمة في صورة نصف كلام، فلا تبلغ حد الصمت ولا تكتمل كلاماً واضحاً. إنها صوت يهمس، يلامس السمع ثم ينسحب. ويتصل الغياب بهذه الحالة، إذ يحضر في صورة نصف حضور، فلا يبلغ وجوداً تاماً ولا ينقلب عدماً مطلقاً. وعلى هذا، لا تمتلك الذات كلاماً كاملاً تعلن به حضورها، ولا تعرف غياباً تاماً يريحها من عبء الحضور. وبهذا يتحدد المكان الروحي في منطقة وسطى، عتبة تقع بين الداخل والخارج، حيث تقيم الذات في هذا النصف؛ كلماتها لا تكتمل وغيابها لا يستقر. وتستمر التمتمة محاولة للقول دون أن تتحول إلى كلام مكتمل، بينما يبقى الغياب حاضراً دون أن يملأ الفراغ. وهنا يتكون مكان الهامش، مكان ما بين، حيث لا يكتمل شيء ولا يضمحل تماماً، فتقيم الذات في هذه البينية بين الوجود والعدم.

ويصل هذا التأرجح في قوله:

"لِلطِّينِ ذَاكِرَةُ الْمَكَانِ وَذِكْرُهُ"⁵².

تجتمع في هذه الصورة دلالتان لغوية وروحية، وتتجه القراءة إلى ما تحتفظ به المادة من أثرٍ يتجاوز حضورها الحسي. ويظهر الطين، المادة الأولى التي خلقت منها

51 الديوان، ص 89.

52 الديوان، ص 83.

الإنسان، حاملاً ذاكرة المكان وذكره؛ فالذاكرة تشير إلى ما مضى، والذكر يدل على حضورٍ مستمر؛ ليتجلى المكان محفوظاً في الطين وفي طبقاته. وكل موضع مرّ به الإنسان وكل أثر تركه يستقر في هذه المادة التي منها خُلق وإليها يعود. ومن ثمّ يتصل المكان الروحي بهذه الذاكرة المتجسدة في الطين؛ فالذات التي من طين تحمل في داخلها أثر الأمكنة التي عاشت فيها، وحين تلمس جسدها تلامس طيناً يحتفظ بذاكرة المكان. إذن، الإقامة مرتبطة بهذه المادة التي تحفظ الأثر وتستبقية.

تتشكل الأمكنة الروحية في هذه النصوص عبر صور متعددة: إيداع الأحرف في الغيب حيث تغيب لتحضر في مكان لا يُرى، والإقامة في النصف بين التمتمة والغياب حيث لا اكتمال ولا اضمحلال، وحمل الطين لذكر المكان حيث المادة نفسها تتحول إلى وعاء للذاكرة. هذه أمكنة تعاش في الروح، لا تُرى لكنها تُحس. تقيم فيها الذات بين الحضور والغياب، بين ما تمسكه يدها وما تسلمه للغيب، بين نصف كلام ونصف غياب، بين طين يتذكر ومكان يُذكر.

الخاتمة

تكشف القراءة الظاهراتية عن تشكل المكان في ديوان (السموات أقرب) باعتباره تجربة معيشة داخل الوعي الشعري. فالمكان يظهر في النص مجالاً تُعاش فيه التجربة الوجودية للذات، حيث تقف عند حدوده المتحوّلة وتختبر اتساعه وقلقه وتحولاته المستمرة. وفي هذا الأفق يتشكّل المكان عبر حالات الضياع والانتظار والتأمل، فتتحول تجربة العيش فيه إلى تجربة داخلية تتقاطع فيها الذات مع العالم وأسئلتها المفتوحة.

نتائج البحث

- يتشكّل المكان في ديوان (السموات أقرب) داخل الوعي الشعري بوصفه تجربة معيشة تتداخل فيها الأبعاد الكونية والنفسية واللغوية والروحية.
- يتحوّل المكان الكوني في الديوان، على الرغم من اتساعه، إلى فضاء يختبر فيه الشاعر حالات القلق والانتظار، بينما يظهر الداخل النفسي بوصفه حيزاً للانحباس وتكثف التجربة الشعرية.

- تسهم اللغة والصوت في تشكيل فضاء مكاني داخل النص، بحيث تتحول البنية اللغوية والإيقاعية إلى مجال تتحرك فيه التجربة الشعرية وتكتنف دلالاتها.
- يتشكّل المكان الروحي في الديوان عبر علاقة متحركة بين الحضور والغياب، حيث تتداخل صور الغيب والذكر والوحي في بناء الفضاء الروحي للتجربة الشعرية.
- أظهرت القراءة الظاهراتية قدرة المنهج الظاهراتي على الكشف عن كيفية ظهور المكان بوصفه تجربة معيشة داخل الوعي الشعري، وعلى إظهار أبعاده الوجودية في النص الشعري المعاصر.

توصيات البحث

- الإفادة من المنهج الظاهراتي في قراءة النصوص الشعرية المعاصرة، لما يتيح من مقارنة عميقة للتجربة الشعورية.
- توسيع الدراسات التي تتناول المكان باعتباره تجربة نفسية ولغوية وروحية، لا مجرد عنصر بناء في النص.
- إجراء دراسات مقارنة بين تجربة المكان في "السموات أقرب" وتجارب شعرية معاصرة أخرى، للكشف عن تحولات الإحساس بالمكان في الشعر الحديث.

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب

- آل عمار، حسين. 2025. ديوان السموات أقرب، الطبعة الأولى (نسخة إلكترونية).
- أنطوان، خوري. 1984. مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية. بيروت: دار التتوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى.
- باشلار، غاستون. 1984. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية.
- بدوي، عبد الرحمن. 1984. موسوعة الفلسفة. ج1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى.
- بعلي، حفناوي. 2011. مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب. عمان: دروب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى.
- بول آرون، وجاك آلان فيالا. 2012. معجم المصطلحات الأدبية. ترجمة محمد حمود. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى.
- توفيق، سعيد. 1992. الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى.
- الحنفي، عبد المنعم. 2000. المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة. القاهرة: مكتبة مدبولي، الطبعة الثالثة.
- الشهرزوري، يادكار. 2015. الظاهراتية والنقد الأدبي: الأصول الفكرية للمناهج النقدية. دمشق: دار الزمان، الطبعة الأولى.
- عبد السلام جعفر، صفاء. 2000. الوجود الحقيقي عند مارتن هايدغر. الإسكندرية: منشأة المعارف، الطبعة الأولى.
- عمري، سعيد. (د.ت). الرواية من منظور نظرية التلقي. فاس: منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، الطبعة الأولى.
- هوسرل، إدموند. 2008. أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية: مدخل إلى الفلسفة الفينومينولوجية. ترجمة إسماعيل المصدق، مراجعة جورج كتورة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى.

المجلات والمواقع الشبكية

- بارسانيا، حميد، ومحمد رضا هاشم. 2022. المنهج الفينومينولوجي وتطبيقاته في العالم الإسلامي. مجلة الاستغراب، ع27-28، السنة السابعة. العراق: المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية.
- باشلار، غاستون. 1991. شعرية حلم اليقظة. ترجمة منذر عياشي. مجلة المعرفة، ع337، 1 أكتوبر. دمشق: وزارة الثقافة، السنة 30.
- بو الطمين، نوال، وبوسيس، وسيلة. 2020. الظاهراتية والظاهراتية التأويلية: رؤية في المفاهيم والعلاقات. مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج9، ع4. الجزائر: جامعة الصديق محمد بن يحيى.
- بو عزة، معمر، وبن عمر، سواريت. 2022. الذات والانفتاح على الآخر في فلسفة بول ريكور. مجلة رفوف، مج10، ع1. الجزائر: جامعة أدرار.
- بورحي، زهير. 2025. المنهج الفينومينولوجي بين إدموند هوسرل ومارتن هيدغر. مجلة نماء، مج9، ع3، 10 سبتمبر.
- حسن، أوس. 2021. الفينومينولوجيا عند هوسرل: منهج علمي أم مثالية متطرفة؟. متاح على الرابط: <https://share.google/ZbOwtcuel11AgxDIv>
- الخوري، كارول. 2024. فلسفة هوسرل الفينومينولوجية: علم كلي لمعرفة الإنسان. موقع تكوين، 2 ديسمبر. متاح على الرابط: <https://taqueen.com>
- عروسة، نعيمة. 2025. شاعرية غاستون باشلار. مجلة الحوار الثقافي، مج14، ع1. الجزائر: جامعة أحمد زبانة.